

# تطوّر الموسيقى العربية في المشرق وإسبانيا وتونس\*

## مقالة مهداة إلى السيّد البارون رودولف ديرلانجي

تعريب وتعليق : محمد الأسعد قريعة\*\*

### تقديم :

هذه مقالة قيّمة لعلاّمة تونس المرحوم حسن حسني عبد الوهّاب (1884 - 1968 م) كان نشرها باللغة الفرنسية في أوّل القرن، وتحديدًا سنة 1918 في المجلة التونسية Revue Tunisienne<sup>(\*\*\*)</sup> (العدد 125، ص ص 106-117) وهو بعدُ في شبابه الباكر. ولئن تطوّرت المعارف المتصلة بالموسيقى العربية كثيرًا منذ ذلك التاريخ، فالمقالة ما زالت تحافظ على قيمة تاريخية نادرة، وذلك لأنها نُشرت في زمنٍ كان فيه الاهتمام العلمي بالموسيقى العربية وتاريخها يكاد يكون مقصورًا على بعض كبار المستشرقين من أضراب الألماني كوزفارتن والفرنسي كراّدي فو والأب رونزفال وغيرهم.

وتجدرُ الملاحظة هنا أن العديد من الآراء والمعلومات التي أوردها المؤلف على أنها حقائق ثابتة أصبحت - في ضوء المعارف الحديثة - تحتاج إلى المناقشة والمراجعة. وقد رأينا اجتنابًا لإثقال الهوامش أن نكتفي - للتنبيه إليها - ببعض الإشارات الخاطفة مع الإحالة إلى المراجع والدراسات المناسبة، حتى تكتمل الفائدة.

### تنبيه :

ضُبّطت إichالات المؤلف على هامش النص بالأرقام العربية، في حين أُثبِتت إichالات المُعرَّب بالأرقام الهندية، وأدرجت في آخر النص.

---

Le développement de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie (\*)

( Dédié à M. le Baron Rodolphe d'Erlanger ).

(\*\*) مدير المركز الوطني التونسي للموسيقى والفنون الشعبية.

(\*\*\*) دورية تصدر بتونس كل شهرين، أسست سنة 1894 من قبل "معهد قرطاج" (الجمعية التونسية للآداب والعلوم والفنون).

لقد أثّرت الموسيقى - على مرّ الأحقاب - تأثيراً كبيراً على الشرقيين بصورة عامّة، والعرب منهم بالخصوص ، وذلك بسبب المزاج الحساس لأحفاد إسماعيل من جهة، والمناخ الخاص بالبلدان التي يقطنونها ، من جهة أخرى.

وقد نقل إلينا المؤرّخون العديد من أسماء ضروب الغناء المنتشرة لدى عرب الجاهلية. وكان لكل نوع من هذه الألحان طريقة معينة mode ومناسبة خاصة يُغنى فيها. فتجدُ على سبيل المثال : غناء الحرب والنّواح وغناء الأفراح وغناء المحبّين وغناء الركبان<sup>(1)</sup>، والحدا، وهو غناء يُحُثّ البعير على السير<sup>(2)</sup> وغناء الفرسان<sup>(3)</sup>، إلخ... وللأسف، لم تصلنا ألحان هذه الأغاني، ولم يبلّغنا منها إلا الإيقاع والوزن وذلك من خلال العروض الشعري<sup>(4)</sup>.

وغيرُ مستبعد أن يكون هذا الغناء قد نشأ في سهول بلاد ما بين النهرين، مهد السامية، كما يُعتقد أن لمصر الفرعونية نصيباً في هذا التأثير البعيد على الغناء البدائي لشمال الجزيرة [العربية]، فكلّنا يَعْلَم أن سكان شمال الجزيرة سيطروا لفترة طويلة على ضفاف النيل (من 2214 ق م إلى 1703 ق م )، كما أنهم عُرِفوا لدى الإغريق باسم "الهيكسوس" [Hyksos] (الملك الرعاة)، واسم "الشازو" [Les Chasus] في اللغة المصريّة المقدّسة.

ومن المؤكد أنه كان للهيكسوس دور هام وخطير في تكوّن القبائل العربيّة الإسماعلية (الحجاز، صحراء سورية، نجد)، وذلك بعد انحلال سيطرتهم على مصر، وعودتهم للاستقرار في شمال الجزيرة (شبه جزيرة سيناء، مدين). ولا شك في أن هؤلاء الهيكسوس أدخلوا معهم قسطاً هاماً من الحضارة، وبقي مجال البحث مفتوحاً لتحديد مدى هذه المساهمة وقيمتها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن اللغة التي يتكلّمها هؤلاء الأقوام - وهي لغة العرب العاربة - [Proto-arabe] كانت تُكتَب بالأحرف الآرمية (المشتقة من البابلية)، مثلما تثبته الكتابات العديدة المحفوظة في الرقيم والحجر، قرب مدائن صالح وتيماء، إلخ<sup>(4)</sup>...

قبل ألف عام من ميلاد السيد المسيح ، نلاحظ وجودَ مملكة قوية في جنوب الجزيرة (اليمن وحضرموت)، وهي مملكة معيّنة التي وصلتنا منها كتابات هامة. وفي هذه الفترة، يذكّر الآشوريون - أثناء صراعهم مع المصريين - العرب، وكانوا يُسمّونهم "أربي" [Aribi] في النصوص المسمارية.

(1) نوع من الغناء يُسمّى أيضاً "النّصب".

(2) يبدو أن الحدا هو أقدم غناء عرفه العرب.

(3) غناء يُوقّع على وقع حوافر خيل السباق.

(4) DOUGHTY : Documents épigraph., recueillis dans le nord de l'Arabie, Paris, (4 1983.

وقد كانت ممالك الجنوب المتعاقبة التي اتخذت عواصم لها مدينة مأرب ثم سبأ ثم شَبوط ثم عدن فصنعاء، على علاقة متصلة بالممالك العظيمة المعاصرة (آشور، إسرائيل، يهودا، فارس، اليونان، مصر، الحبشة).

ونذكر جيداً تلك القصة الطريفة المذكورة في القرآن الكريم والتي جمعت بلقيس ملكة سبأ بالنبي سليمان ملك أورشليم.

وقد تأثر سكان الجنوب - ويُعرفون بإسم قحطان أو الحِمْيَرِيَّين (فيما كان يُسمَّى أهل الشمال عدنان أو أحفاد إسماعيل) أيما تأثراً بجيرانهم في الشرق (الفرس والكلدانيّين)، وفي الشمال (الإغريق والعبرانيّين)، وفي الغرب (المصريّين)، وخاصّة فيما يتصل بالآلهة والمعتقدات، كما أنّهم أثروا فيهم بدورهم<sup>(5)</sup>.

غير أن الحضارة التي ازدهرت لقرون عديدة في جنوب الجزيرة العربية، تختلف كثيراً عن مثلتها في الشمال سواءً في اللغة والكتابة أو في المعتقدات والعمران. ونجدُ هذا الاختلاف بين الجنوب والشمال قائماً إلى يوم الناس هذا في لهجة التخاطب والطّباع، وحتى في الموسيقى: فأنواع الغناء المسماة بالـ "يَمَنِيّ" لا تُنتّ بأية صلة بالألحان المنتشرة لدى بدو نجد والحجاز.

وقد كان لليمن - موطن العطر والبخور - أثرٌ في تكون مجتمع شمال الجزيرة: فالأغاني الحربية في ملحمة سيف [ابن] ذي يزن - قاهر الحبش - أخذت طريقها باكراً إلى الحجاز حيث استقرت وانتشرت بين الناس. ومن جهة أخرى، كانت لكبرى قبائل الجنوب (لحم وتنوخ وذُبْيَان) مساهمة كبيرة في تأسيس المناطق الحضريّة وتعميرها في نجد والحجاز، وكذلك في تطوير الحركة الأدبية بها، وذلك بعيدَ هجرة هذه القبائل باتجاه الشمال نتيجة تهديم سد مأرب الشهير (سيل العريم، حوالي 250 ق.م). ونحن نعرف أن لغة هذه القبائل وغنائها يختلفان بصورة جليّة - إلى حدود ظهور الإسلام (622م) - عن لغة العرب الإسماعليّين وغنائهم - وسترى فيما يأتي من الحديث أن شطراً من هذه القبائل انتقل إلى إفريقية مع الفتوحات العربية.

وكم يمض وقتٌ طويل على ظهور الإسلام حتى وجد العرب أنفسهم على اتصال مباشر بالروم والفرس والأقباط الذين كانوا على درجة عالية من الحضارة الراقية، فأخذ العرب عنهم موسيقاهم قبل أن يأخذوا علومهم ومناهجهم، وذلك لسبب بسيط وهو أن الموسيقى والغناء لا يتطلبان ترجمة مؤلفات أو مجهودات لفهمها<sup>(٦)</sup>.

وتروي كتب التراث أن المولى المكّي سعيد بن مسجح هو أولٌ من أدخل الغناء الأجنبي

---

(5) أذكرُ بالاكشاف الهام الذي قامت به مؤخرًا بعثة أثرية في دلفس Delphes باليونان، والذي أخرج إلى النور كتابات هامة باللغتين الحميرية والإغريقية القديمة.

إلى مكة. لقد كان هذا المولى الذي عاش في القرن ١ هـ / 7 م (حوالي 75 / 694) يستمع إلى غناء العمال الفرس الذين كانوا يشتغلون في إعادة بناء الكعبة، فيُحَاكِهم بصوته الجميل. ولما أنس في نفسه الميل إلى هذا الغناء وسرعة تقبله له، سافر إلى سورية وبلاد فارس حيث تعلم الضرب على عديد الآلات الموسيقية وحفظ الكثير من موسيقاهم. يقول أبو الفرج: "ثم قَدِمَ إلى الحجاز وقد أخذَ محاسِنَ تلك النَغَمِ وألقى ما استَقْبَحَهُ مِنَ النِّبَاتِ والنَّغَمِ التي هي مَوْجُودَةٌ فِي نَغَمِ غَنَاءِ الْفَرَسِ وَالرُّومِ خَارِجَةً عَنْ غَنَاءِ الْعَرَبِ وَغَنَى عَلَى هَذَا الْمَذْهَبِ. وَكَانَ أَوَّلَ مَنْ أَثْبَتَ ذَلِكَ وَلَجَنَهُ وَتَبِعَهُ النَّاسُ بَعْدَ ذَلِكَ" (6) (٣). ويروى أبو الفرج أيضاً أن إسحاق الموصلي، موسيقي البلاط العباسي المشهور، كان يقول في بداية القرن الثالث للهجرة: "أَوَّلَ مَنْ غَنَى هَذَا الْغِنَاءَ الْعَرَبِيَّ بِمَكَّةَ ابْنُ مَسْجَحٍ" (7). ويذكر الهشامي، وهو موسيقي معاصر للموصلي، أن ابن مسجح "هو أول من غنى الغناء العربي المنقول من الفارسي" (8). وأخيراً، يقول صاحب الأغاني: "ابن مسجح... أول من صنع الغناء ونقل غناء الفرس إلى غناء العرب" (9) ولدى عودته من أسفاره استقر ابن مسجح بمكة، حيث اقتدى به الكثيرون وتعدّد تابعوه.

ومن بين تلاميذه يجب أن نذكر مسلم بن محرز، وهو أيضاً من موالى مكة، من أصل فارسي. ويتسبب صاحب "الأغاني" لابن محرز نفس المآثر تقريبا التي كان نسبها في موضع آخر لابن مسجح، فيقول: "ثم شخص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غناءهم، فأسقط من ذلك ما لا يُستحسن من نغم الفريقين وأخذ محاسنها، فمزج بعضها ببعض وألف منها الأغاني التي صَنَعَهَا فِي أَشْعَارِ الْعَرَبِ، فَأَتَى بِمَا لَمْ يُسْمِعْ مِثْلَهُ..." (10).

ويبدو - بناءً على ما تقدم - أن ابن مسجح لم يُرْسِ لوحده النظام الموسيقي العربي للقرون الأولى للهجرة، وإنما شاركه فيه مُعَاَصِرُهُ وتلميذهُ ابن محرز، أو على الأقل، ساهم في توطيد هذا النظام وتثبيتته.

وقد يكون من المفيد أن نضيف هنا أنه قبل ابن محرز، كانت الأبيات الشعرية تُغَنَّى على حدة !، (isolement) بمعنى أن اللحن لا يشمل إلا بيتاً واحداً من الشعر، ثم يُعاد بعينه بعدد الأبيات المُنغاة. ويبدو أن مرّة هذه الطريقة البدائية التي تُظهر الحدود الضيقة للفن الموسيقي في ذلك العصر، يعود إلى أن البيت - في الشعر العربي - يشتمل عادة على فكرة كاملة، ولا

(6) أبو الفرج الإصفهاني: كتاب الأغاني، ط. القاهرة، 1285 هـ ج I، ص. 194 (انظر تعليق المعرب في الهامش عدد ٣).

(7) الأغاني، I، 193.

(8) الأغاني، I، 195.

(9) الأغاني، I، 194.

(10) الأغاني، I، 62.

يُمْكِنُ أَنْ تُلْحَقَ كَلِمَةُ لَازِمَةٌ لِلْمَعْنَى بِالْبَيْتِ الْمُوَالِي، وَهَذَا يَنْطَبِقُ عَلَى الشَّعْرِ اللَّاتِينِيِّ وَحَتَّى الْفَرَنْسِيِّ.

وابن محرز هو أول من غنّى بزوج من الشعر وعَمِلَ بعد ذلك الْمُغَنُّونَ اقتداءً به، وكان يقول : " الأفراد لا تتم بها الألحان " (11).

عندما انتقل مقر الخلافة إلى دمشق، أصبح العالم العربي على اتصال مباشر بعناصر عرقية كثيرة التنوع : السريانيون والعبرانيون والروم والأقباط والفرس، إلخ... وكان لا بد من أن يساهم كل واحدٍ من هذه الشعوب - بقدر معارفه - في تَكُونِ المجتمع الجديد، وذلك بما لديه من فنٍّ أصيلٍ وقيمٍ ينفردُ به. وبهذه الطريقة، بدأت الترجمة العربية للمصنّفات الأدبية والعلمية، وأدخل الوافدون الجدد على الإسلام إلى المجتمع الجديد فنونهم، ومن ضمنها الموسيقى التي حاولوا أن يجعلوها منسجمة مع خصوصية لغة القرآن الكريم.

ويمكن الجزم بأنه بداية من النصف الثاني للقرن 2 هـ / 8 م، أصبح للمجتمع العربي في المشرق موسيقى خاصة به من أصول مختلفة، ولكنها مبنية على قواعد علمية، اذ نلاحظ في هذه الفترة أن الموسيقى تمثل فناً مستقلاً .

وقد كان يونس بن سليمان الكاتب - وهو مولّي من أصل فارسي - أول من حاول ضبط قواعد الموسيقى الجديدة في كتاب ضاع للأسف، مثلَ جُلِّ كتابات هذه الفترة، وعنه يقول أبو الفرج : " وكتابه في الأغاني (...) هو الأصل الذي يُعملُ عليه ورجعُ إليه " (12).

وسار عديد المؤلفين على نهج يونس، وكفى أن نذكر منهم اللّغوي الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى 180 / 796 الذي ألف كتاباً هاماً في اللّغات المختلفة، حدّد فيه طريقة كل لحن وأجزائه وأقسامه. ومن جهة أخرى، كتب يحيى بن أبي عمير الموصلي رسالة في كيفية استخدام الآلات الموسيقية الموجودة وقتها، وبصفة ناصة آلة العود. كما جمع عدد آخر من الكتاب الألحان القديمة والمستحدثة في رسائل مستقلة. يقدّر كل فنانٍ قدير وصل إلى الشهرة على ابتكار ألحان جديدة تُضاف إلى الرصيد القديم. ويُحكى أن يحيى بن مرزوق المكيّ جمع اثني عشر ألف صوت في مؤلف أهداه إلى الوزير العباسي محمد بن طاهر، فجازاه هذا الأخير بثلاثين ألف درهم (حوالي 30000 فرنك).

وبقيت هذه الطريقة متبعة إلى حين ظهور إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق، وهما موسيقيان

(11) الأغاني، I، 62.

(12) الأغاني، IV، 114. انظر : COUSSIN DE PERCEVAL : Notices sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'hégire, Journ.Asiat, 1873, p.397.

مشهوران أعطيا للفن الموسيقي دفعاً جديداً ، وقد تميّز إسحاق بصورة خاصة بابتكاراته الرائعة ويُقال أنه كان أوّل عربي يستخدم التخنيث<sup>(13)</sup>.

### المذهب القديم والمذهب الجديد : (Mode ancien et nouveau mode)

من البديهي أن الموسيقى العربية بلغت درجة عالية من الإتقان في عهد الخليفةين العباسيين هارون الرشيد والمأمون. وقد تميّز هذا العصر بالفكر التحرري الذي كا يظهره حكام بغداد وكذلك تشجيعهم على دراسة المؤلفات الأجنبية والفنون والآداب. وكان الأمراء أنفسهم يعطون المثل : فقد أسس إبراهيم بن المهدي ، أخ هارون الرشيد وأحد أقدر الموسيقيين، مذهباً جديداً في الفن الموسيقي يبنى على تبسيط الأصوات القديمة بجعلها أكثر لطفاً وأقلّ ثقلًا، ممّا يَضَعُها في متناول الجمهور. ومثلما هو منتظر، أحدثت هذه الطريقة بلبله لدى الموسيقيين المعروفين في ذلك الوقت وخاصة الموصليين غير أنه، وبالنظر إلى بساطتها، لاقت هذه الطريقة انتشاراً لدى الجمهور، وعُرِفَت بالمذهب الجديد (Nouveau mode)، مقارنة بطريقة الموصليين التي بَقِيَتْ تمثّل النمط الكلاسيكي<sup>(14)</sup>. وكان إبراهيم بن المهدي يرُدُّ على منتقديه من بين أرباب الصناعة قائلاً "إني أمير، وأعني كما يحلو لي"، قاصداً بذلك أنه لا يريد أن يتقيّد - في الموسيقى - بأية قواعد.

وقد ظهر في هذه الفترة كتاب ضخّم في الموسيقى يمتاز بالوضوح والدقة، وهو "الآداب الرفيعة" لعبيد الله بن طاهر، إلا أنه بقي للأسف مفقوداً.

في العصر العباسي الثاني (القرنين 10 / 4 و 11 / 5) ازدهرت العلوم والآداب والفنون لدى الشعوب الإسلامية في المشرق والمغرب. فلم يبق هذا الازدهار مقصوراً على جانبي دجلة والفرات أو بلاد الشام، وإنّما تعدّاه إلى مصر والمغرب (شمال إفريقيا) والأندلس. وإذا كان صحيحاً أن العالم الإسلامي قدّ وحدة الحكم بعد انحلال سلطة الخلافة، إلا أنه شهد في المقابل تطوراً فكرياً في مختلف الأقاليم. فبعد استقلاله، أصبح كل واحد من هذه الأقاليم يعيش بطريقته الخاصة، وينفرد بخصوصية فنية مُتميّزة. وقد أعطت هذه الإمارات الفتية المستقلة دفعاً جديداً للعلوم والفنون، وساهمت - كلّ على حدة - في تشييد هذا الصرح الذي يُسمّى : الحضارة الإسلامية.

وقد واصل العراق، وعاصمته بغداد، تمثيل محور الحياة الفكرية الذي تدور حوله الأقاليم السورية والمصرية. وهناك (في بغداد)، ظهر الكندي (أبو يوسف إسحاق بن يعقوب) الملقب بفيلسوف العرب (حكيم العرب). وقد ترك هذا العالم الكبير آثاراً عديدة ومتنوعة، سوف لن نذكر منها إلا سبعة مؤلفات خاصة بالموسيقى، لم يصلنا منها إلا رسالة واحدة محفوظة في

(13) الأغاني، I ، 350 ، و Journ. Asiat, 1873, Loc.cit.

مكتبة برلين<sup>(14)</sup> <sup>(5)</sup>، وبالتجاه الغرب، وفي سوربة بالذات، ظهر الفارابي (أبو نصر محمد بن طرخان)، وهو من أصل فارسي، ولكنه ذو ثقافة عربية. وقد امتاز الفارابي بحسه العلمي العالي الذي ظهر في معرفته العميقة بالفلسفة الأفلاطونية الحديثة والموسيقى.

بل إن الفن الموسيقي يدين له - على حد قول بعضهم - باختراع آلة القانون<sup>(6)</sup>. ويروى أنه عندما حضر لأول مرة مجلس غناء في بلاط سيف الدولة - أمير حلب - سأل بعض الحاضرين من الموسيقيين إذا كانت له معرفة بالموسيقى. وكان ردّه أن أخرج من صندوق كان معه بعض القطع الخشبية التي سرعان ما ركبها بطريقة مُعيّنة، ثم طفق يعزف أغاناً تلوّى لها الحضور من فرط الضحك. ثم فكّ هذه الآلة الغربية وأعاد تركيبها بطريقة مغايرة، وعزف عليها أغاناً أخرى بكى لها الجميع. ولما أعاد تركيبها مرّة ثالثة وعزف عليها، دبّ النعاس في أجفان كل الحاضرين، وراح الجميع يغطون في سبات عميق - بمن فيهم حُرّاس القصر - فتركهم نياماً وخرج دون أن يفتن له أحد!

في الوقت الذي كان فيه المشرق يتألق بفنّانيه المشهورين البارعين كان المغرب الإسلامي، من جهته، يسعى ويبلغ درجة من الحضارة لا تقل روعة. ويبدو أن أول من نقل الفن الموسيقي العربي إلى إسبانيا - هو الموسيقي الكبير زرياب (أبو الحسن علي بن نافع)، تلميذ إسحاق الموصلي<sup>(7)</sup>. وقد انتقل زرياب إلى البلاط الأموي لما استحال عليه منافسة أستاذه في بغداد، فلقي الترحيب والتبجيل من قبل أمراء الأندلس بفضل جمال صوته ومعرفته العميقة بأصول الموسيقى. ونُسب إليه بالخصوص فضل إضافة وتر خامسٍ أحمر اللون إلى العود<sup>(8)</sup>. وهو أيضاً أول من استعمل ريشة من قوادم النسر مستعيضاً بها عن قطع الخشب التي كانت مستعملة حتى ذلك الوقت<sup>(15)</sup>.

ومهما يكن من أمر، فقد أسس زرياب مدرسة قائمة بذاتها في إسبانيا، أصبحت فيما بعد مزدهرة عظيمة الشأن، وصار تلاميذه - رجالاً ونساءً - يُعدّون بالمئات. ولم تلبث إشبيلية أن أصبحت مشهورة بصناعة الآلات الموسيقية<sup>(16)</sup>. ونحن نعرف أن الأندلسيين ابتكروا عديد

(14) انظر: ابن النديم: كتاب الفهرست، ط فلوجل لايبزيغ، 72-1871، ص 255.  
- BROCKELMANN, Geschichte der arabischen litteratur, Weinar, 1898, vol.I, p. 209.

(15) انظر: المقرئ: نفع الطيب، ط. القاهرة، 1902، ج. II، ص 109 وما بعدها: "كان للعود أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قولت بها الطابع الأربعة فزاد عليها زرياب وترا خامسا أحمر متوسطا ولون الأوتار وطبقها على الطابع. وهو الذي اخترع مضارب العود من قوادم النسر وكانوا قبله يضربون بالخشب".

(16) يقول المقرئ (المرجع السابق، ج. II، ص 151): "كان يُصنع بإسبيلية من أصناف أدوات الطرب كالخيل والكرباج والعود والرؤطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والزلامي والشقرة والنورة وهما مزماران الواحد غلظ الصوت والآخر رقيقه، والبوق، وإن كان جميع هذا موحوداً في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر وأجود، وليس في بلاد العدو (شمال إفريقيا) من هذا شيء إلا حُلب إليه من الأندلس".

القبائل في الموسيقى العربية، إلا أن الابتكار الأكثر جدارة بالتنويه هو قطعاً فن الموشح. ولم يلبث هذا الضرب من الشعر الرقيق أن انتقل إلى ما يلي جبال البرانس ليصل إلى أوروبا الجنوبية حيث ولع به المنشدون والتروبادور، وهو بعينه L'ottave rime في العصر الوسيط الأوروبي. وحسب ابن خلدون<sup>(17)</sup>، فإن مخترع الموشح هو عبادة القزّاز، وهو شاعر ضرير كان يتكسّب من التنقل بين القصور منشداً موشحاته اللطيفة المرحّة<sup>(18)</sup>.

أمّا الغناء المسمّى "بالأندلسي" أو الغرناطي (المالوف في تونس) فهو حديث العهد نسبياً، ولا يعود في الواقع إلا إلى عصر ضعف القوة الإسلامية في إسبانيا. وقد أخذ هذا الغناء شكل الموسيقى الكلاسيكية في بلاطات ملوك بنى نصر وبنى الأحمر في غرناطة، ثمّ وبصورة أخص- بعد طرد المسلمين من شبه الجزيرة الإيبيرية.

في شمال إفريقيا، لم تبق القيروان - عاصمة إفريقية- بعد استقلالها عن الخلافة العباسية دون أخواتها في المشرق، (بغداد، حلب، دمشق، القاهرة) أو في المغرب (قرطبة، إشبيلية، غرناطة) من حيث النشاط الفني والفكري. فيحلول القرن الرابع للهجرة، ظهرت خلافة إفريقية مع العبّديّين أو الفاطميين، وكانت القيروان والمهدية -بالتناوب- مركزي هذه الدولة. وهنا أيضاً، كانت البلاطات الأميرية قبلة العلماء والفنانين المشهورين. وفيما يتصل بالموسيقى بالذات، نرى عبيد الله المهدي، مؤسس الدولة التي حملت اسمه، يشمل بعنايته وإحسانه مؤنس البغدادي الملحن المشهور الذي وضع أسس المدرسة المغربية. وتوفي مؤنس هذا بالمهدية سنة 314 / 926م<sup>(19)</sup>.

ولم يكد يمر سوى قرن ونصف حتّى حلّت الكارثة التي قلبت رأساً على عقب المجتمع الإفريقي. فقد زحف حشد فوضوي من الرّحل القادمين من ضفاف البحر الأحمر، فنهبوا كلّ شيء في طريقهم ولم يتركوا شيئاً إلا خربوه، وسقط رونق القيروان والمنصورية وقيادة أمام هذا الجمع الهائل من المتوحّشين سنة 449 / 1057.

ومع ذلك، صمد الساحل التونسي، وأصبحت المهدية مقراً للسيادة الوطنية، وحافظت

(17) ابن خلدون، المقدمة، تر. دي سلان - De SLANE، باريس، 6-8-1865، ص. 422: أنظر أيضاً : M. AMARI: Storia dei Musulmani di Sicilia, Firenze, 1854-72.

(18) سادونّ هنا، من باب الطرافة، هذا المطلع لموشح نظمّه الشاعر المذكور :

بدرتم \* شمس ضحا \* غصن نقا \* مسك شم  
مأتم \* مأوضحا \* مأورقا \* مأأنم  
لاجرم \* من لحا \* قد عشقا \* قد حرم

(19) ابن عذاري، البيان المغرب، تر. فتيان. E. FAGNAN، الجزائر، 4-1901، ج I : 273.



على التركة العلمية والأدبية لإفريقية. فهناك كان ملاذ أصحاب الفكر والعلماء، كما عاد الشعّر والفنون إلى الازدهار بفضل الحماية والرعاية التي كان يوفّرها آخر الأمراء الزيريين، تميم ويحي وعلي. وكان عدد من كبار العلماء الباحثين عن الحماية، يلتجئون إلى بلاط هؤلاء الملوك التّعساء والمغرمين بالفنون، والذين كان قدرهم أن يواجهوا الأعراب الهلاليين في الدّاخل وملوك صقلية النورمانديين في الخارج.

وفي هذا الوقت بالذات ظهرت في المهديّة شخصيّة فذة وظريفة متمثّلة في شخص أبي الصلّت أميّة بن عبد العزيز الإشبيلي، وقد كان طبيبا وفيلسوبا وفلكيا وشاعرا وموسيقيًا. وُلد بدانية في الأندلس سنة 460 / 1067 وجاء للاستقرار بالمهديّة، حيث أصبح أمين سرّ الأمير الزيري يحيى ابن تميم. ولما أرسله هذا الأخير سفيرا له إلى مصر، بقي محبوبا في مكتبة القاهرة طيلة عشرين سنة على ما يُروى<sup>(20)</sup>. ولدى خروجه من هناك، وقد أصبح عالما كبيرا<sup>(21)</sup>، عاد إلى المهديّة حيث استقبله الأمير علي بن يحيى بغاية التبجيل والإكرام. وقد صنّف أبو الصلّت (ت. 546 / 1151) لهذا الأمير مؤلفات عديدة متميزة في علم الأجرام والطب والتاريخ المعاصر والأدب والموسيقى. ويقول عنه المؤرخ الكبير ابن سعيد الغرناطي: "وعنه أخذ أهل إفريقية الألبان التي هي الآن بأيديهم"<sup>(21)</sup>.

وفي رأي المتواضع، المقصود هنا هو الموسيقى المستعملة لدى سكّان المدن التّونسيّة لأنّه كانت دوما لأهل الرّيف والبدو والرّحل السّاكنين تحت الخيام موسيقى خاصّة بهم، بعيدة كلّ البعد عن الموسيقى التي تحدّثنا عنها آنفا. ويمكن الجزم بأنّ أغاني البدو - على غرار لهجتهم - هي من أصل مختلف تماما. وإلاّ بماذا نفسر الاختلاف الظاهر لكلّ أذن موسيقيّة بين هذين الضّريين من الغناء؟ وقد كان ابن خلدون - المؤرخ التونسي الكبير - من الأوائل الذين تفتنوا إلى هذا الاختلاف وبيّنه بأمثلة مختارة ضمّنها مقدّمته الشهيرة لمؤلّفه في التّاريخ. فقد أبان لنا التّمائل القائم - من النّاحية اللّغوية - بين لهجة العرب الهلاليين النّازحين إلى إفريقية وأغانيهم الملحميّة، وبين ما هو موجود لدى بدو حوران في العراق، ومرّد ذلك إلى أن هؤلاء وأولاتك هم في الواقع إخوة ترعرعوا في نفس المهد: الحجاز. فهل يجب أن نستخلص من هنا أن كلّ الأغاني البدويّة التّونسيّة (الطرق، القسيم، المزمومة، إلخ) تعود إلى أصل حجازي؟ قطعاً لا، فالجانب الأوّفر من القبائل العربيّة التي استوطنت المغرب الأوسط قدم من الشمال الغربي للجزيرة العربيّة (هلال، سلّيم، زغبة، رياح، هذيل، إلخ). ثمّ إنّ الهجرات العربيّة السّابقة للرّحف الأكبر في سنة 449 / 1057 كانت من كلّ مناطق الجزيرة (من الشّرق: تميم وطيء وأزد وعبس - ومن الجنوب:

(20) ابن سعيد، كتاب المغرب، مخطوطة أكاديمية التاريخ بمطبعة، رقم 80، الورقات 119، 120.

(21) المرجع نفسه.

رُعيته وهَمْدَان ومُرَاد - ومن الشمال : تُوجب وعَسَّان ولَحْم وذُبَّيَان). كما يَجِب أن لا ننسى العناصر المختلفة القادمة من فارس والعراق والشَّام ومصر وغيرها. فالتقاليد المختلفة والمتباينة التي توارثها هؤلاء وأولئك تبرهن بصورة واضحة على تباعد الأصول وتعدد الأعراق.

أمَّا الموسيقى الحضريَّة المتدوالَة في حواضر البلاد التونسية وخاصَّة في المدن السَّاحلية، فقد كانت دوماً مجلوبة من الشَّرْق أو من الغرب.

فإلى حدود القرن 6 / 12 وبينما كانت عاصمة إفريقيَّة تنتقل بين القيروان والمهدية، كانت الحياة الفكرية وفن العمارة والفنون بصفة عامة مُقتبسة عن المشرق الإسلامي (العراق وسورية). غير أنَّه وبداية من القرن 7 / 13، وقع تغيير كبير في الاتجاه العام للبلاد. فَمَعَ هَيْمَنَة الدَّوْلَة الموحَّدية والحفصية على البلاد، أصبح تيار الأفكار يأتي من الغرب (المغرب والأندلس). ونحن نعرف أن هاتين الدولتين المغربيتين المنشأ، هما من أصل بربري معروف. وأصبحت مدينة تونس، بوضعها الجديد كعاصمة للدَّوْلَة، مركزاً مغربياً هاماً للفكر والفنون، غير أنَّها لم تنفرد بخصوصية مميزة. فبرغم جهود السلاطين الحفصيين وسعيهم في جلب العلماء والفنانين الأندلسيين - قصد تجميل بلاطاتهم - لم تزد عاصمتهم على أن تمثِّل صورة باهتة للحياة في قرطبة وغرناطة وفاس.

ويكفي أن نقرأ لمؤرخي العصر، وخصوصاً لابن خلدون وهو شاهد عيان على الأحداث، حتَّى نقف على أن البلاد التونسية لم تكن -في مجال الفنون بصفة عامة والموسيقى بالخصوص - سوى فرع تابع للأندلس. بل إنَّ استقرار مسلمي الأندلس في شمال إفريقيا بعد طردهم من بلادهم ( 897 / 1492 و 1019 / 1610 ) لم يأت في الواقع إلَّا لتأكيد وتدعيم وضع سابق. فالغناء الذي جلبوه معهم (الغرناطي أو المالوف) كان معروفاً ومُمارساً في الحواضر الهامة للسَّاحل المغربي قبل مجيئهم بمدة ليست بالقصيرة.

وخلاصة القول : إن "الموسيقى العربية" في شمال إفريقيا كانت طيلة الحكم الإسلامي إمَّا مجلوبة من الشَّرْق في الطَّوَر الأوَّل لهذا الحكم، أو من الغرب في الطَّوَر الثَّاني له. ولم يكن أبداً للسَّكان الأصليين أي البربر فنُّ بأنهم معنى الكلمة، لا في الموسيقى ولا في الآداب أو العمارة. ويمكن أن نطمئن من هذه الناحية إلى عدم وجود أي تأثير محتمل.

أمَّا الموسيقى المجلوبة من الشَّرْق أو من الغرب، فقد حُوِّفَتْ عليها بعناية، وهذا لَعَمْرِي أمر جليل نسجله بكلَّ ارتياح. فالكثير من التَّقَالِيد الفنيَّة التي دخلت هذا البلد بقيت متداولة دون أي تغيير يذكر إلى يومنا هذا. وبرغم انتقال الأرض والعباد من يد إلى أخرى ومن حُكْم إلى آخر، فقد ثَمَّت المحافظة - ربَّما بلا وعي وبدون قصد - على هذا الإرث النفيس المتراكم عبر العصور لأعراق وحضارات مختلفة.

ويبقى العمل على كشف نصيب كلِّ شعب في هذا المزيج المتداخل، من أروع وأجلِّ ما يضطلع له الباحث المهتمون والعلماء، حتَّى يتسنى إرجاع كل عنصر إلى أصله .

حسن حسنى عبد الوهَّاب

## تعاليق المُعَوَّب :

(١) يتَّضح من هذه الفقرة أن صاحب المقال يذهب مذهبَ الذين يرون أن إيقاع الغناء الجاهلي كان مرتبطاً عضوياً بالوزن الشعري. ولئن ينطبق هذا الرأي على الأنواع البسيطة من الغناء كالحدا والنصب والتلبية وغناء الحرب، فهو لا ينطبق بالضرورة على الغناء الفني والراقي الذي تمارسه قبان الجاهلية في الحوانيت وبيوتات الأشراف بمصاحبة الآلات الموسيقية المختلفة. (انظر الطرق الضافي لمختلف جوانب هذه المسألة في : الأسد، ناصر الدين، القبان والغناء في العصر الجاهلي، ط.3. بيروت، دار الجيل، 1988، ص ص. 128-95).

(٢) إذا كانت الموسيقى لا تتطلب مجهودات لفهمها - أو بالأحرى للاستماع إليها - كما ذهب إلى ذلك صاحب المقال، فهي تستدعي من أولئك الذين يزعمون استنكاة موسيقى غير موسيقاهم الأصلية، كثيراً من المثابرة والصبر والتجرد من الأحكام الذاتية، مع وجود الدافع القوي. والطريف أن المؤلف نفسه يعود في كتابه القيم "ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية" (ط.2، تونس، مكتبة المنار، 1981، ج. II ص 266)، فيقول : « ... هذا الشباب الشرقي المتفرنج من يحضر حفلات الموسيقى الأوروبية ويظهر إعجابه بما سمع ويرتاح إليه، مع أنه - في واقع الأمر - لم يتأثر في باطنه بشيء من ذلك، وإنما يريد إشعار غيره بأنه نال من التمدن الغربي ما يسمح له بتذوق تلك الأنغام. ومثل هذا المظهر يشاهد بكثرة في أقطار المشرق، وفي بلاد المغرب العربي على السواء ». وفي نفس هذا السياق، يؤكد الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان كاك روسو (1712-1778) على العلاقة الحميمة بين الخطاب الموسيقي وامتلاك الأدوات اللازمة لفهمه وتقبُّله، فيقول :

" Si le plus grand empire qu'ont sur nous nos sensations n'est pas dû à des causes morales, pourquoi donc sommes-nous si sensibles à des impressions qui sont nulles pour des barbares ? Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe ? Ses nerfs sont-ils d'une autre nature que les nôtres ? pourquoi ne sont-ils pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlements affectent-ils tant les uns et si peu les autres ? On cite pour preuve du pouvoir physique des sons la guérison des piqûres des tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons absolus ni les mêmes airs pour guérir

tout ceux qui sont piqués de cet insecte ; il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue et des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien des airs italiens, au Turc il faudrait des airs turcs. Chacun n'est affecté que des accents qui lui sont familiers, ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant son esprit les y dispose : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les cantates de Bernier ont, dit-on guéri de la fièvre un musicien français, elles l'aurait donnée à un musicien de toute autre nation. ( ROUSSEAU, J.J., Essai sur l'origine des langues, Introduction, notes, bibliographie et chronologie par KINTZLER, Catherine, Paris, GF-Flammarion, 1993, .pp.111-112)

(٣) لقد أثبتنا في المتن النصَّ الحرفي لأبي الفرج كما أورده الكاتب في الحاشية. والمتأمل في الترجمة الفرنسية لهذه الفقرة يلاحظ الأخطاء العلمية التي وقع فيها المؤلف بخلطه بين مصطلح "النغم" الذي ورد في نص أبي الفرج بمعنى "الألحان" ومصطلح l'échelle musicale (السلم الموسيقي) كما فهمه صاحب المقال. فقد جاء في الترجمة الفرنسية ما يلي :

" Puis il revient dans le Hijâz (...). Il avait choisi dans l'échelle des Byzantins et des Persans des sons les plus agréables et rejeté ce qui lui déplaisait dans la musique de ces deux peuples, notamment l'exagération des nabarat ou saut du grave à l'aigu (sic) , ainsi que certains sons qu'offrent les échelles grecques ou persanes, et qui sont restées étrangers à l'échelle arabe. De ce choix et de cette élimination, il forma son

systeme de chant, que tous les artistes s'empressèrent d'adopter. C'es donc lui (Ibn Misjah) qui a fixé l'échelle des sons du chant arabe et qui , le premier, en a tiré des mélodies"! (p.108)

وهذا التأويل لنص الإصفهاني- مع عدم مطابقته للأصل العربيّ - يتنافى مع ما هو معروف عن المراحل التي يمرُّ بها تكون السلام الموسيقيّة وكيفية تطورها. (انظر بالخصوص :

CHAILLEY, Jacques, Eléments d'une philologie musicale, Paris, Alphonse Leduc, 1985. (Notamment la deuxième partie : Intervalles et échelles, pp.55-146)

٤) يبدو أن المقصود هنا بالمذهب الكلاسيكي هو المدرسة العربية القديمة في السلم (المدرسة العودية) التي تعود جذورها إلى الجاهلية، والتي نجدُ وصفاً دقيقاً لها في "مؤلفات الكندي الموسيقية" (تح. زكرياء يوسف، ط. 2، بغداد، مطبعة شفيق، 1984) وكذلك في "رسالة ابن المنجم في الموسيقى" (تح. زكريا يوسف، القاهرة، دار القلم، 1964).

ويمكن حوصلة مبادئ هذه المدرسة في اعتمادها النظام الفيثاغوري في نسب الأبعاد المستعملة في الصناعة، وهي كالآتي:

- الأبعاد المتفقة : - بعد ذي الكلّ (2/1 ، 1200 سنتا)

- بعد ذي الخمس (3/2 ، 702 سنتا)

- بعد ذي الأربع (4/3 ، 498 سنتا)

- الأبعاد اللحنية : - البعد الطيني (9/8 ، 204 سنتا)

- بعد الليما أو الفضلة أو البقية (243 / 256 ، 90 سنتا).

أما المذهب الجديد الذي كان يتزعمه - في زمن إسحاق- إبراهيم بن المهدي، والمعروف بمذهب الطنبورين، فهو يعتمد - إضافة إلى الأبعاد المذكورة - على نوع آخر من الأبعاد للحنية، هو البعد المتوسط (بين الطيني والبقية) المنسوب إلى زلزل (175 / 791) بنسبة 12/11 (151 سنتا) حسب الفارابي (339 / 950)، وبنسبة 88/81 (143 سنتا) أو 13/12 (138 سنتا) حسب ابن سينا (429 / 1037).

انظر في خصوص المدرسة العودية :

- شوقي، يوسف، رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، القاهرة، دار الكتب، 1969.

- شوقي، يوسف، رسالة ابن المنجم في الموسيقى وفك رموز كتاب الأغاني للإصفهاني، القاهرة، دار الكتب، 1976.

- فارمر، هنري جورج، تاريخ مختصر الموسيقى للعرب، في : كتاب مؤخر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932، القاهرة، دار الكتب 1933، ص ص. 383-392.

-FARMER, H.G, Mûsîqî,in: Encyclopédie de l'islam (t,III, Leyde, E.J.Brill - Paris, A. Picard,(ancienne édition), 1938,pp. 801-807.

-Guettat, Mahmoud, La musique classique du Maghreb, Paris, Sindbad, 1980, pp.69-73.

وانظر في خصوص المدرسة الطنبورية :

- فارمر. ه.ج.، تاريخ مختصر.....ع.س.

-DURING, Jean, Théories et pratiques de la gamme irakienne, in : Revue de Musicologie, LXXI, Paris, 1985, n 1-2. pp.79-118.

-FARMER, H.G., art. cit.

-GUETTAT, Mahmoud, La tradition musicale arabe, Paris, Ministère de l'Education nationale, 1986, p.21.

٥) المعروف لدينا اليوم من هذه الرسائل ستة، خمسة منها حققها وعلق عليها زكرياء يوسف، في : مؤلفات الكندي الموسيقية، بغداد، مطبعة شفيق، 1962، ط.2، 1984، وهي :

1- رسالة في خسر صناعة التأليف، ص ص 45- 66 ؛ حققها وعلق عليها أيضا، يوسف شوقي، رسالة الكندي في خسر صناعة التأليف، القاهرة، مطابع دار الكتب ، 1969، 284 ص ؛ ترجمها إلى الألمانية وعلق عليها ، ر.لحمان ومحمود أحمد الحنف

Über die composition des melodein, Leipzig, Kistner Siegel, 1931, 30 + xxp. ;

2 - كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة الأوتار، ص ص 67 - 92.

3- رسالة في أجزاء خيرية في الموسيقى، ص ص 93- 110؛

4 - مختصر الموسيقى في تأليف الأنغام وصناعة العود، ص ص 111 - 120؛

5 - الرسالة الكبرى في التأليف ص ص 121 - 142؛

أما الرسالة السادسة، فقد نشرها وعلق عليها، زكرياء يوسف، رسالة الكندي في اللحن والنغم، بغداد. مط. شفيق. 1965، 32 ص.

٦) إختراع آلة القانون ؟

يعتبر البحث في أصل الآلات الموسيقية العربية من أعقد المسائل وأدعها لإثارة نوازع التعصب بين الباحثين المنتمين إلى أقطار عربية مختلفة. ويكفي أن نقرأ للمصري محمد أحمد الحفني "علم الآلات الموسيقية" (ط. جديدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ثم العراقي صبحي أنور رشيد "الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية" (بغداد دار الحرية للطباعة، 1975)، حتى نقف على مدى الحيرة التي

يَجِدُهَا القارئُ أمامَ سعي كل منهما - يشتي الوسائل - لإرجاع أصل الآلات إلى حضارات بلده السابقة. ففيما يتصل بالقانون بالذات، نجد الأول يقول: "تعتبر آلة الصنج المصري القديم التي رأناها لأول مرة في نقوش الأسرة الرابعة، أي منذ أكثر من خمسين قرناً، والتي كانت تعزف أوتارها مطلقاً ثم آلة الآشور التي ظهرت بعد ذلك بحوالي ألف عام في نقوش مدينة بابل وآشور، وكذلك آلة المونوكورد التي استخدمها الإغريق في قياس نسب أصوات السلم الموسيقي... تُعتبر كل هذه الآلات أصلاً لآلة القانون، وفصلتها" (الحفني، 1987، ص 47). ويرد عليه صبحي أنور رشيد في كتابه "الآلات الموسيقية المصاحبة للمقام العراقي" (بغداد، اللجنة الوطنية للموسيقى، 1989، ص ص 77 - 79) قائلاً: "ونحن لا نتفق مع الدكتور الحفني في رأيه للأسباب التالية:

1 - لا توجد علاقة بين القانون وبين آلة الصنج المصري، وبين آلة الآشور وآلة المونوكورد، لا من حيث الشكل ولا من حيث طريقة العزف ولا من حيث تركيب الآلة.

2 - إن الآلة التي سُميها الحفني (آلة الصنج المصري القديم) والآلة التي يطلق عليها (آلة الآشور) هما في الواقع آلة الحنك (الهارب Harp) ويختلفان كل الاختلاف عن آلة القانون.

3 - لا يمكن أن تكون ثلاث آلات وتربة لفترات زمنية مختلفة أصلاً لآلة القانون، بل لا بُد أن تكون آلة واحدة فقط هي الأصل (...).

4 - لا توجد آثار موسيقية مصرية فرعونية يمكن جعلها واعتبارها أصلاً للقانون. (...). إن القانون يرجع في أصله إلى آلة آشورية مستطيلة الشكل وقد شُدت أوتارها بصورة موازية لسطح الصندوق الصوتي وهي تعود إلى القرن التاسع قبل الميلاد أي العصر الآشوري الحديث..."

أما ما أوردها ابن خلكان (1082 م) في "وفيات الأعيان" (تح. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1977، ج ٧، ص 156) من نسبة اختراع آلة القانون إلى الفارابي (ت. 339 / 950)، وهو الذي اعتمده - على ما يبدو - ج. ح. عبد الوهاب، فليس لدينا ما يدعو إلى تصديقه: فنحن لا نجد أي ذكر لآلة القانون كما هي معروفة لدينا اليوم، أو على صورة تقاريرها، لا في "كتاب الموسيقى الكبير" للفارابي (تح. غطاس عبد الملك خسبة، مراجعة وتصدير، محمود أحمد الحفني، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967)، (ت. 440 / 1048) ولا في مؤلفات بقية النظريين كابن سينا (ت. 429 / 1037) وابن زبلة (1048 هـ) وصفي الدين (ت. 694 / 1294 هـ). وقد يكون مرادُ الخلط الذي وقع فيه ابن خلكان إلي إشارة الفارابي في كتابه إلى آلة قديمة تستعمل لمن قبل الإغريق لقياس الأبعاد الموسيقية، وهو آلة المونوكورد أو الكانون (Kanon). انظر لمزيد المعلومات عن أصل آلة القانون وتطورها:

-FARMER, H.G, The Mediaeval Psalter in the Orient, in : Studies in Oriental musical Instruments, First Series, London, Harold Reeves, 1931, pp. 3-10.

-YEKTA, Raouf, La musique turque, in : Encyclopédie de la Dictionnaire du Conservatoire, V , Paris, Dela- musique et grave, 1922, p. 3020.

(٧) لئن كان لزياب دور هام وخطير في تكوّن المدرسة الموسيقية وانتشارها، منذ وصوله إلى قرطبة في بداية حكم عبد الرحمان الثاني سنة 207 / 822 م حتى وفاته ( 243 / 857 )، فهو لم يكن أول " من نقل الفن الموسيقي العربيّ إلى إسبانيا" كما ورد ذلك في النص. فالمعروف عن حكام الأندلس أنهم كانوا يستقدمون المغنين والمغنيات من المشرق الإسلامي (المدينة، بغداد) وحتى من بلاد العدو، ومن بين هؤلاء من اشتهر قبل قدوم زياب نذكر : عجفاء وعلّون وزرقون وعباس بن نصارى ومنصور المغنى، والمدنيات : فضل وعلم وقلم...

انظر:

GUETTAT, Mahmoud , la musique classique du Maghreb, op cit, pp 95 - 104.

#### ٨) زياب ... وأسطورة الوتر الخامس :

جاء في " نفع الطيب" للمقري (تح. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1968، ج. III، ص 126) ما يلي: " وزاد زياب في الأندلس في أوتار عوده وترًا خامسًا اختراعًا منه، إذ لم يزل العود ذا أربعة أوتار على الصنعة القديمة التي قولت بها الطوائع الأربع. وقام الخامس المزد مقام النفس في الحسد". وهذا جدول بأوتار عود زياب الخمسة بألوانها ويُقابلها في الطوائع:

اسم الوتر	الْبَم	المثلث	الوتر الخامس	المثنى	الزير
لونه	أسود	أبيض	أحمر	أحمر	أصفر
الطبع المناسب	السوداء	البغم	(النفس)	الدّم	الصفراء
صفته	حارّ يابس	حارّ رطب	x	حارّ رطب	حارّ يابس



غير أن تعليل المقرّي لإضافة الوتر الخامس لا يفي لوحده بالحاجة، ولا بُدّ من البحث عن علة أخرى، تقنية أو موسيقية، تبرّر هذه الزيادة في أوتار العود. ففيما يتّصل بالناحية التقنية - أي طريقة العزف على العود - يبدو من الصعب إيجاد مبرر واحد لزيادة وتر بين المثلث والمثنى، خصوصاً إذا علمنا أن النظام المعهود في تسوية الأوتار يُمكن من استخراج كل النغمات اللازمة بكل يسر. وليس أدلّ على ذلك من بقاء هذا النظام معمولاً به على الأقل منذ نهاية القرن الثامن - تاريخ أول معرفتنا به - إلى يوم الناس هذا (الشكلان 1 و 2).

وأما فيما يتّصل بالناحية الموسيقية، فلا بُدّ من أن تقترن إضافة وتر جديد بتوسيع في المنطقة الصوتية للعود، إما من جهة الغلظة أو من جهة الحدة. ولا ندري كيف يكون ذلك ممكناً بزيادة وتر وسط أوتار العود، إلا إذا استبدلنا التعديل المنتظم بنوع آخر من التعديل المتداخل. وعلى فرض اعتماد هذا النمط من التسوية المتداخلة، يبدو من المستبعد أنه وقع توسيع المنطقة الصوتية للعود من جهة الغلظة وذلك بإضافة وتر أغلظ من البم، خاصة وأن وتر البم يسوّى تقليدياً على أغلظ صوت تصل إليه حُجْرة المُغَنّي. يبقى إذن الافتراض الثاني، وهو تسوية الوتر المزيد على نغمة أحد من الزير، أي على ري<sup>2</sup> أو مي<sup>2</sup> (واستبعدنا نغمة فا<sup>2</sup> لأنه يكون من الأقرب إلى المنطق وضعها تحت الزير كما حدث ذلك في المشرق) (انظر الشكلان 3 و 4). ولكن ماذا كان مصير هذا العود ؟

الواقع أن عود زرباب لم يُعمر طويلاً بعد صاحبه، أو لربّما اندثر بوفاته، لأننا لا نجد له أثراً في أي منطقة من المناطق التي كانت في دائرة التأثير الثقافي الأندلسي، ونعني بها أوروبا وبلاد المغرب العربي. ففي أوروبا، تُجمع جلّ البحوث المختصة على أن العود المتداول حتى أواخر القرن الرابع عشر، لم يكن يحتوي إلا على أربعة أوتار مفردة، ثم وقع تضعيفها، ولم يبدأ العمل بإضافة وتر خامس إلا في حدود سنة 803 / 1400. أما في المغرب العربي، فالعود المستعمل - إلى وقت قريب - في التخت التقليدية لا يحتوي إلا على أربعة أوتار مزدوجة، تُسوّى بطرق مختلفة - بحسب المناطق - ولكن يمكن حوصلتها في نوعين رئيسيين : نوع خاص "بالعود العربي" في تونس (شكل 5)، والنوع الثاني يهّم العود في باقي المغرب العربي (شكل 6).

وبالنظر إلى ما تقدم، يُمكن الخلوص إلى احتمالين إثنيين : إما أن يكون وتر زرباب الخامس مجرد وهم من صنع الخيال الشعبي اتخذ شكل الحقيقة التاريخية بمجرد أن دُون في كتب الأخبار والتاريخ (أذكر بنسبة اختراع آلة القانون إلى الفارابي و بما أتى في

مجلس سيف الدولة، وكذلك بمختلف الحكايات التي تنسب إلى عنترة العبيسي، وأبي نواس وهارون الرشيد وغيرهم من مشاهير الأعلام). أما الاحتمال الثاني، وهو جازن أيضا، فهو أن يكون زرياب قد أضاف فعلا وترًا خامسًا، ولكن للأسباب التقنية والموسيقية التي أسلفنا القول فيها، أو لأسباب أخرى نجهلها، لم يكتب لعوده الاستمرار والانتشار، وبقي قصرًا عليه.

(٩) نثبت فيما يلي خبر حبس أبي الصلت في القاهرة كما جاء في "المورقات" (ج II ، ص ص . 227 - 228)، وهو - كما سنرى - يختلف قليلا عن النص الفرنسي. يقول ح.ح. عبد الوهاب :

"... ثم خرج من وطنه في سن الثلاثين وقصد المهديّة حيث نزل على أميرها الأديب يحيى ابن تميم بن المعز بن باديس، وأقام في حاشيته إلى أن أرسله سفيرًا إلى ملك مصر، لمّا رأى فيه من الخصال النادرة والعلم الغزير من أدب وفلسفة وطب مع إتقان الفنون بأنواعها وأوضاعها، وقبول أمة في القاهرة بما يستحق من التقدير من لدن الأمراء والحكام وسائر الطبقات. وهناك دارت عليه دائرة غريبة كانت من أفيد النوائب وأنفع المآلح عليه وعلى العلوم بصفة عامة. وذلك أنه تعهّد لبعض الأمراء المصريين بإخراج مركب مُحمّل بالضائع الثمينة غرق في بحر الإسكندرية، فباشر أمة أعمال الإخراج بأدق الوسائل الفنية، وحلب السفينة إلى أن طفت على الماء لكنها رست لانقطاع الخيال والأرسان، فحنق عليه الأمر وأمر بسجنه، فسق إلى دار فيها خزانة كتب حليلة القدر، خلّا فيها أمة سنوات انكب على المطالعة، وأمتن معلوماته في الفلسفة والطب والتلحين، ثم أطلق سراحه فعاد إلى المهديّة وانتظم في خدمة الأمراء الصنهاجيين..."

الأشكال من (1) إلى (6)



- (1) : تسمية العود العربي القديم
- (2) : تسمية العود المشرقي
- (3)-(4) : التوسيتان المحتلّتان لعود زرياب
- (5) : تسمية العود التونسي
- (6) : تسمية العود في باقي المغرب العربي (توجد طرق أخرى لتسمية هذا العود ولكنها لا تخرج عن النسب الموجودة بين الأوتار).